

Ecfrasis fantástica en dos cuentos de Álvaro Uribe

Fantastic Ekphrasis in Two Stories by Álvaro Uribe

Marisol Nava Hernández – Universidad Autónoma de Tlaxcala

Olga Lidia Ayometzi Sastré – Universidad Autónoma de Tlaxcala

Resumen: Amplio es el mundo del arte, amplias sus interrelaciones. Una de ellas surge cuando encontramos objetos plásticos (pinturas, esculturas, dibujos y grabados) referidos o descritos en un texto literario. Este procedimiento retórico-discursivo se denomina ecfrasis y en este trabajo analizaremos el caso del escritor mexicano Álvaro Uribe quien en dos de sus cuentos, “Filósofo meditando” y “El séptimo arcano”, recupera este procedimiento como parte del entramado estético mediante la inserción ecfrástica del cuadro de Rembrandt, “Filósofo meditando”. Dicha ecfrasis será el eje de varias estrategias discursivas que colaboran en la trama estética de los cuentos: la intratextualidad e intertextualidad, las cuales favorecen la irrupción de lo fantástico mediante la tematización de la ruptura de límites entre ficción/realidad y cuya interpretación final nos lleva al motivo del doble.

Palabras clave: Álvaro Uribe, ecfrasis, intratextualidad, intertextualidad, fantástico

Abstract: Wide is the world of art, wide its interrelationships. One of them arises when we find plastic objects (paintings, sculptures, drawings, and engravings) referred to or described in a literary text. This rhetorical-discursive procedure is called ekphrasis and in this paper we will analyze the case of the Mexican writer Álvaro Uribe who, in two of his stories, “Filósofo meditando” and “El séptimo arcano”, recovers this procedure as part of the aesthetic framework by introducing Rembrandt's painting, “Philosopher in Meditation”. This ekphrasis will be the axis of several discursive strategies that contribute to the aesthetic plot of the stories: intratextuality and intertextuality, which, in turn, favor the irruption of the fantastic by thematizing the rupture of limits between fiction/reality and whose final interpretation leads us to the motif of the double.

Keywords: Álvaro Uribe, ekphrasis, intratextuality, intertextuality, fantastic

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 14 de junio de 2022

Álvaro Uribe (1953-2022)¹ escribió novela, ensayo y cuento —género con el que inició su trayectoria escritural—. Sus libros de cuentos son *Topos* (1980), *El cuento de nunca acabar* (1981), *La audiencia de los pájaros* (1986) y *La linterna de los muertos* (1988 y, posteriormente, reeditado en el 2006, reedición que integra dos cuentos nuevos). “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando”, los cuentos de nuestro interés, se incluyen en dicho libro.

El objetivo del artículo es analizar que estos cuentos demuestran los vínculos interdisciplinarios que surgen entre la literatura y la pintura, exponiendo el potencial literario para establecer un diálogo con otra disciplina artística, mediante el procedimiento de la ecfasis, de tal forma que nítidamente se observa cómo la literatura *pinta* con palabras e instaura una fecunda relación estética, pues da pauta para otras estrategias discursivas e incluso para la irrupción de lo fantástico, exhibiendo un panorama donde la literatura crea puentes con las artes visuales, en el caso concreto de los dos cuentos de Álvaro Uribe, con la pintura.

“Filósofo meditando” se inspira en la pintura homónima de Rembrandt y se centra en los pensamientos del filósofo que aparece en la pintura, quien opera como narrador intradieгético y personaje para describir su entorno y reflexiones. Por su parte, en “El séptimo arcano”, Juan, el narrador intradieгético, relata sus peripecias en París gracias a una beca que le ha sido otorgada para concluir sus estudios de filosofía. En ese contexto, Don Mateo, su antiguo profesor y amigo, le pide cuidar durante un mes su departamento y a su gato Dionisio; la ubicación del apartamento le permite a Juan deambular por la ciudad y, sobre todo, visitar con frecuencia el museo de El Louvre. Además de concluir sus estudios de filosofía, Juan aspira a escribir un cuento y será el afamado museo parisino quien provea su trama, en particular la pintura *Filósofo meditando*, de Rembrandt; en ese sentido, el cuento que escribe Juan es justamente “Filósofo meditando”, nuestro primer cuento. “El séptimo arcano” concluye con la irrupción de lo fantástico, mediante Dionisio, el

¹ Realizó estudios de Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor en la Universidad de Pennsylvania; agregado cultural en la embajada de México en Nicaragua y consejero cultural en la embajada de México en Francia, donde radicó por cerca de doce años y donde fundó y coeditó la revista bilingüe *Altaforte*. Realizó una ardua labor en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes como editor de las colecciones Memorias Mexicanas, Práctica Mortal, Sello Bermejo, Torre Abolida y Vidas Para Leerlas. Ha colaborado en diversas revistas de México y de otros países como Francia, Alemania, Costa Rica, Perú y Nicaragua. Becario del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1975 y miembro del Sistema Nacional de Creadores de 1999 a 2005. Sus cuentos han sido traducidos al francés, al inglés y al alemán. Ha recibido importantes premios, entre los que destacan el I Premio de Narrativa Antonin Artaud por *El taller del tiempo* (2003), el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska por *Expediente del atentado* (2008) y el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores por *Autorretrato de familia con perro* (2014) (*Enciclopedia de la Literatura en México*, <http://www.elem.mx/autor/datos/1088>). Durante la corrección de este trabajo, con profunda tristeza nos enteramos de la muerte de Álvaro Uribe, acaecida el 2 de febrero.

gato de don Mateo, pues Juan lo integra a su cuento y después, insólitamente, se plantea su posible intrusión en el cuadro de Rembrandt, quebrantando los límites entre ficción/realidad y animado/inanimado. Además, este acontecimiento fantástico pantetiza la estrecha relación que puede establecer la literatura con otras artes, en una suerte de taumaturgia estética.

Iniciemos precisando el concepto de ecfrasis a partir de las definiciones que ofrecen Leo Spitzer y James Heffernan. Para el primero se trata de “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (citado por Pimentel 308); mientras que para James Heffernan es “la representación verbal de una representación visual” (3). Generalmente, este procedimiento retórico-discursivo se ha utilizado en la creación poética y, por ende, en el estudio de este género: “Cabe agregar que la mayoría de los estudios normativos sobre la écfrasis se refieren a la poesía, en menor medida, a la crítica de arte y son escasos aquellos que tratan sobre la ficción en prosa” (Radyk 128). En este sentido, nuestro estudio se centra en una de estas rarezas ecfrásticas, es decir, en ficciones narrativas.

La ecfrasis, al recurrir a otro discurso, se convierte en un ejercicio esencialmente intertextual (Pimentel 309) e interdiscursivo, pues establece un vínculo entre distintos textos y discursos. Como mecanismo intertextual, la ecfrasis evidencia la importancia del receptor, quien se concibe como participante activo en la lectura e interpretación de los textos: “La intertextualidad implica en cierto modo un efecto calculado (o no) por el autor que requiere una capacidad de reconocimiento y comprensión del lector, es decir, una competencia lectora para entrar en el juego intertextual, un desafío hermenéutico para dilucidar el entresijo de las relaciones intertextuales y poner al descubierto —o en sentido— la red de textos” (Camarero 46). Esta connivencia del receptor es ineludible y en “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando”, fieles a la dinámica propuesta por toda ecfrasis, se plantea este desafío al lector, quien debe buscar “los indicios textuales que le permitan [...] salir del texto al encuentro del *otro* texto” (Pimentel 317), cuya contemplación posibilita la cabal comprensión estética de los cuentos. En este sentido, la portada de *La linterna de los muertos* es significativa, pues como elemento paratextual exhibe el cuadro de Rembrandt *Filósofo meditando*, al que aluden los dos cuentos que nos interesan, de modo que “el lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la ecfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para ‘leerlo’ junto con su descripción” (316). Así, como lectores observamos detenidamente el cuadro, e inmersos en su contemplación atenta y plácida, examinamos la composición pictórica que configura el punto de partida para la experiencia estética ecfrástica. Esta relación interdiscursiva e intertextual entre el cuadro de Rembrandt y los cuentos de Uribe evidencia uno de los objetivos de dicha estrategia: “favorecer el mutuo enriquecimiento epistemológico y

metodológico con una finalidad analítico-explicativa en el estudio de los distintos discursos y de las distintas clases de discurso” (Albaladejo 30); en el cuento de Álvaro Uribe esta riqueza cognitiva es innegable, tal como expondremos a continuación.

El manejo de la ecfrasis en “El séptimo arcano” es de tipo referencial, pues esta surge “cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma” (Pimentel 310), es decir, cuando la obra plástica aludida existe, la identificamos plenamente y, por tanto, forma parte de nuestro acervo cultural, como es el caso del cuadro de Rembrandt. El cuento recurre, en un primer momento, a la forma más sencilla de la ecfrasis referencial: la citación, donde se incluye el nombre del cuadro y del pintor (309); al respecto, Juan comenta: “Empiezo por lo más fácil: el cuadro es de Rembrandt, mide unos 40 centímetros de lado, lleva el título de *Filósofo meditando*” (Uribe 23); en este primer momento se apela a “la forma más simple y abreviada de la ecfrasis, la citación, en la que ni siquiera existe un trabajo descriptivo de transposición, selección, reorganización y transformación del objeto plástico en un objeto verbal [...] la ecfrasis es un ejercicio descriptivo solo en potencia” (Alberdi Soto 29-30). Esta ecfrasis referencial mediante la citación adquiere otro relevante matiz pues, como lo indica Alberto Agudelo, es una “reproducción homónima, que se da cuando el poeta pone el mismo nombre del cuadro al poema” (Agudelo 90), situación observada en este caso, pues el nombre del cuadro de Rembrandt se traslada al cuento de Uribe. Recuperando la teoría de Robillard, “El séptimo arcano” evidencia una categoría atributiva de tipo nominal, en tanto “Los textos pueden marcarse *nombrándolos* directamente en el título o en alguna otra parte del texto (en lo que es la relación más fuerte con la fuente pictórica)” (citado por Artigas Albarelli, *Galería de palabras* 66).

En “El séptimo arcano”, la citación es sólo el inicio de este significativo procedimiento ecfrástico que origina el diálogo de la literatura con la pintura; conexión enriquecida más adelante cuando el narrador recurre al principal mecanismo para realizarlo, es decir, la descripción (Pimentel 311):

La escena que representa el cuadro ocurre en el interior de una casa. Al fondo y hacia el centro de esa habitación, que abarca toda la tela, hay una escalera de caracol que asciende hasta perderse en la oscuridad. En su ascenso los peldaños postulan un segundo piso, ya fuera del cuadro. A la derecha del espectador, en el primer plano, una mujer se inclina ante la chimenea. Sobre el fuego que arde en el hogar hay un perol en el que algo indistinto se cuece y recibe los cuidados de la mujer. En el extremo opuesto y en el plano más retirado, la única ventana de la habitación deja entrar una espesa luz dorada. Antes de fundirse con la sombra la luz ilumina de lleno

a un viejo. El viejo está sentado a una mesa junto a la ventana. Sobre la mesa hay libros y el filósofo tiene otro libro sobre sus piernas. (Uribe 23)

Esta detallada descripción permite “una recontextualización, el lector reconoce, por citación y asociación, el hermoso cuadro” (Pimentel 341) y, además, tiene otras implicaciones en “El séptimo arcano”, pues le brinda a Juan la trama del cuento que desea escribir: “La idea que yo había concebido al verlo era simple: quise poner por escrito lo que pensaba el viejo de Rembrandt; quise pensar como él” (Uribe 23). Antes de abordar el desafío estético que implica “Filósofo meditando”, profundicemos en otras características de la ecfrasis citando los rasgos que Antonio Agudelo enfatiza y centrándonos en algunas características en particular:

2) la alusión a las gamas cromáticas, como evidencia de la descripción; 3) el símil que contribuye en la composición [...] 4) referencias a la mirada y aparición de verbos de visión para identificar el referente poético con la imagen pictórica, y el sujeto con la figura del artista [...] 6) la narrativización de la escena más allá de la escena, liberando la instantaneidad y estaticidad de la escena pictórica. (Agudelo 90)

El uso de las gamas cromáticas configura un rasgo importante: la ecfrasis de “El séptimo arcano”, fiel a la paleta de colores usados por Rembrandt, evidencia matices similares, es decir, los claroscuros, en tanto las tonalidades van de lo lóbrego a lo luminoso; dicha estrategia colabora en esa labor literaria de *pintar* con palabras, en ese *hacer otras cosas* además de narrar y describir. Sobre las gamas oscuras, el narrador focaliza un punto: “hay una escalera de caracol que asciende hasta perderse en la oscuridad” (Uribe 23). Posteriormente, las tonalidades esplendentes emergen apropiándose de la descripción: “En el extremo opuesto y en el plano más retirado, la única ventana de la habitación deja entrar una espesa luz dorada. Antes de fundirse con la sombra la luz ilumina de lleno a un viejo” (23). Este halo de luz que envuelve al filósofo origina una metáfora visual y textual que apela a la iluminada meditación del filósofo, la cual se extiende a todo su cuerpo: “El esfuerzo de la meditación se concentra en un rayo de luz que se demora, en forma de reflejo, sobre la frente del filósofo. Después la luz le escurre por las barbas blancas y se extravía en el reposo del cuerpo” (23). Hasta este momento, la descripción del narrador de “El séptimo arcano” se mantiene fiel al cuadro de Rembrandt, pues describe exactamente lo ahí representado, incluidas las gamas cromáticas.

Otro rasgo importante de la ecfrasis, según Agudelo, es el uso de símiles que permiten al narrador acercarse a la obra plástica para trasladar esas imágenes a las

palabras. En “El séptimo arcano” hallamos símiles vinculados con la obra de Rembrandt, aunque no apegados completamente a ella, pues el narrador los utiliza para referirse al gato, motivo relevante del cuento que anhela escribir: “Segundos antes me había parecido que Dionisio estaba fijo en un espacio semejante al mío, como una estatua; ahora me pareció que estaba suspendido en un espacio ajeno e inasequible, el espacio fingido de un cuadro. Y ese cuadro, en el que contrastaban las superficies opacas y los destellos dorados, tenía que ser de Rembrandt [...] como una esfinge que ya hubiera entregado su secreto” (Agudelo 25). Esta última comparación funciona, además, como un indicio de la trama en vínculo con el título del cuento, en tanto apela al destino insólito del gato. Este uso de símiles es fundamental, pues discursivamente posibilitan la inclusión del gato a la ecfrasis del cuadro de Rembrandt dando pauta a la irrupción fantástica, como se analizará más adelante. Asimismo, es notable el empleo de comparaciones respecto a otro personaje, Madeleine, la mujer que funge como pareja de Juan y a quien se describe con evidentes rasgos felinos: “Después regresó con pasos mullidos y rápidos a donde yo estaba. Sus movimientos eran exactos y fáciles, como los de un felino [...] Al salir a la calle, perseguido por el eco de su voz grave y pausada que parecía un ronroneo” (30). El gato, el séptimo arcano, con sus siete vidas felinas, signa la trama y a los personajes de este cuento.

Una tercera característica de la ecfrasis es la narrativización de la escena pictórica. Dicho recurso es notable en los cuadros inspirados en temas bíblicos, míticos, literarios o históricos, donde lo relevante son las acciones de los personajes enmarcadas en un espacio y un tiempo:

En tales cuadros, el origen es ya explícitamente, y desde siempre, narrativo. Pero el impulso narrativo de la ecfrasis va mucho más allá, pues es el propio texto ecfrástico el que, al dinamizar la descripción, literalmente construye un relato donde no necesariamente lo hay. En otras palabras, la pintura figurativa, por el solo hecho de representar acción humana, tiene un potencial narrativo que el texto ecfrástico tiende a realizar. (Pimentel 312)

Esta narrativización es evidente, no en “El séptimo arcano”, sino en “Filósofo meditando” pues, aunque en su trama aparentemente no sucede mucho, las palabras del filósofo respecto a su sentir y escenario se tornan acción y, en ese sentido, “modifica nuestra percepción del objeto plástico, reorganiza nuestra mirada y la jerarquiza de acuerdo con los valores establecidos por el texto verbal” (Pimentel 311) como se observa en la siguiente cita:

Sentado en un extremo de la amplia estancia parezco sostener la escalera con mi meditación. A mi derecha, los postigos abiertos de la única ventana dejan pasar una luz intensa que me ilumina solamente a mí. Sobre la mesa de anchos tablones de madera hay un libro abierto, un tintero seco, un candelabro con la vela apagada y un fajo de amarillentos folios que nadie ha tocado durante largo tiempo. Prefiero darle la espalda y dejar que mi cabeza apunte hacia el suelo. Veo a mi mujer que enciende atávica una hoguera. (Uribe 15)

“Filósofo meditando” presenta una ecfrasis narrativizada, pues observamos una clara “asignación de vida al relato, la cual acerca al lector (desde la creación de una imagen visual) a un efecto de visualización” (Agudelo 90). Por ende, corroboramos la importancia del cuadro de Rembrandt para la trama de “Filósofo meditando”, en tanto surge a partir de él, aportando lo que la pintura no puede: darle voz y pensamiento al personaje de la obra pictórica, es decir, al filósofo quien, como narrador intradieético, refiere su sentir y el espacio y ambiente que le rodea otorgando dinamicidad a su entorno y a los breves instantes en donde se ubica.

Esta ecfrasis narrativizada de “Filósofo meditando” también apela a los recursos antes mencionados: las gamas cromáticas y los símiles, características a las que se suman las referencias a la mirada mediante verbos de visión. Las tonalidades que “Filósofo meditando” presenta, al igual que “El séptimo arcano”, exhiben el claroscuro rembrandtiano; el narrador habla de “una luz inmensa que me ilumina solamente a mí” (Uribe 15), “un fajo de amarillentos folios” (15) y “un rayo de luz espesa que escurre por mis barbas” (15). Sin embargo, el narrador también patentiza el ambiente lóbrego que circunda a su espacio: “aún gira sobre sí misma y se hunde en lo negro” (15), “El camino de mi pensamiento arranca en la luz y pierde los colores en cada escalón” (15), “pongo esa luz tímida que desaparece por la ventana” (17).

El uso de símiles empleados por el narrador filósofo para describir su espacio y reflexiones también es notable: “parezco sostener la escalera con mi meditación” (Uribe 15); respecto a la escalera comenta: “La única manera de remontarla consiste en no percatarse de que uno la remonta. Como el gato y como mi mujer” (16); él mismo se considera de una manera particular: “A veces me siento como el gato” (16).

Estos símiles se complementan con las referencias a la mirada, a través del uso de verbos de percepción visual; el narrador intradieético enfatiza: “Veo a mi mujer que enciende atávica una hoguera” (Uribe 15), “ve cómo mi frente desprovista de cabellos” (15), “Tal vez ella vea también cómo de mis piernas reposadas se desprende el piso. No quiero o no puedo responder a su mirada” (15). Gamas cromáticas, símiles y verbos de visión contribuyen a la ecfrasis narrativizada

que evidencia cómo la literatura, mediante sutiles pero concretas palabras, realiza otras acciones, en este caso, dialogar con la pintura sobre la cual se construye “Filósofo meditando”.

Esta ecfrasis plantea un reto: trasladar a la literatura las meditaciones del filósofo de la pintura, complicada labor expuesta por el propio narrador personaje: “Es verdad: yo quería meditar. Pero la meditación es como una hija bastarda del pensamiento y nace sólo cuando el pensamiento consigue ejercitarse sin palabras [...] Todo mi trabajo conduce a la nada. Al silencio y a la nada luminosa de mis sueños, que son intransferibles como todas las verdades” (Uribe 16). Tanto en la pintura como en el cuento, las meditaciones del filósofo quedan soterradas y eludidas, pues se enfatiza la naturaleza ficcional de la literatura y la pintura al apelar ambas a mundos verosímiles, mas no verdaderos, ni reales: “No es cierto, me digo; no es cierta la existencia de ustedes dos. Tampoco es cierto que no sea cierto. Cómo decirlo. Cómo decir que yo pongo la mesa y el plato en que ahora me sirves, pongo en mi boca la palabra amable con que me doy por enterado de las tuyas, pongo esa luz tímida que desaparece por la ventana” (17), juego metaficcional donde el narrador, cual alter ego del creador, declara sostener su mundo, en el caso del cuento, con palabras, y en el caso del cuadro, con la luz y los colores: “Quisiera, aunque sea una falacia, soñar otra vez en la amplia estancia iluminada por la luz de la ventana y de la chimenea, en las pesadas baldosas y en la puerta cerrada” (17). Esta situación expone los vínculos interdisciplinarios literatura-pintura, los cuales devienen estrechos e imprescindibles en los cuentos que analizamos, pues solo así llegamos a su completa comprensión y disfrute estético.

Como se observa, la ecfrasis deviene eje tanto de “El séptimo arcano” como de “Filósofo meditando”. Además, su inclusión implica otros recursos discursivos: la intratextualidad establecida entre ambos cuentos y la intertextualidad en “El séptimo arcano”; ambas estrategias confirman la dependencia de dichos cuentos, pues sin “El séptimo arcano” no existiría “Filósofo meditando” y viceversa.

Para Martínez Fernández, la intratextualidad surge “cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto” (151). De este modo, Álvaro Uribe establece una intratextualidad inteligente y alusiva, pues sin plantearlo de forma precisa, el lector reconoce que “Filósofo meditando” es el cuento que Juan ha escrito en “El séptimo arcano”, en donde explica el origen de su cuento:

Segundos antes me había parecido que Dionisio estaba fijo en un espacio semejante al mío, como una estatua; ahora me pareció que estaba suspendido en un espacio ajeno e inasequible, el espacio fingido de un cuadro. Y ese cuadro, en el que

contrastaban las superficies opacas y los destellos dorados, tenía que ser de Rembrandt. De ahí a mi cuento no había más que un paso. Antes de darlo agradecí a Dionisio su mensaje. (Uribe 25)

Es así como “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando” establecen un vínculo intratextual y ambos, a su vez, presentan una ecfrasis que postula un íntimo diálogo con la pintura de Rembrandt. Todo ello revela a Álvaro Uribe como un cuentista consciente de las implicaciones del arte, de los desafiantes vínculos interdisciplinarios y de las riquezas desprendidas de cada discurso inserto en otro, lo cual coadyuva en el goce estético del lector.

La habilidad literaria de Álvaro Uribe no concluye aquí, pues este mecanismo se complementa con la notoria intertextualidad que “El séptimo arcano” expone. Para analizarla recuperemos su trama: una vez que Juan ha escrito el cuento a partir del cuadro de Rembrandt, incorporándole la presencia del gato negro como un plus estético, el rumbo de la historia se altera, preparando la irrupción fantástica, pues al regreso de Don Mateo, Juan abandona su departamento y, pasados unos días, Don Mateo le informa la desaparición de Dionisio. Ambos personajes lo buscan incansablemente pero todo es inútil: el gato ha desaparecido. Posteriormente, Juan conoce a un pintor mexicano, designado con el nombre de Marcos, a quien le entrega su cuento; esta imagen del gato motiva en Marcos una serie de cuadros donde el modelo central son los felinos. A la inauguración de esa exposición asiste un afamado escritor al que Juan alude de manera indirecta, pues nunca menciona su nombre; no obstante, la descripción permite confirmar su identidad al llamarle Lucas y referirse a él como un célebre escritor sudamericano, de gran altura y con una “cabeza gigante, encumbrada en un cuerpo que nunca terminaba, con una cara eternamente infantil en la que los ojos destellaban como estrellas divergentes” (Uribe 35); menciona también que es un activo participante en congresos literarios, un generoso escritor cuya obra abarcaba varios géneros, siendo su labor como cuentista admirable y que, además, pasaba temporadas en París. Todos estos indicios apuntan incuestionablemente al escritor argentino Julio Cortázar.

Esta secuencia da pauta al surgimiento de la intertextualidad que Genette define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir [...] como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). En ella se encuentra la cita, el plagio y la alusión; no obstante, existe otra posibilidad propuesta por Jesús Camarero:

La referencia, como la cita, es una forma explícita de intertextualidad, pero en ella no se reproduce el texto referenciado sino que se remite a él por medio de un título, el nombre de un autor o de un personaje o el relato de una situación concreta [...]

puede acompañar a la cita complementándola y precisando las fuentes del texto citado. Pero en la mayoría de las ocasiones aparece sola [...] autores, como Genette, no la incluyen entre la tipología intertextual in absentia, perfecta cuando se trata de remitir al lector a otro texto sin por ello crear un vínculo directo de copresencia entre los dos textos. (Camarero 36-37)

Mediante este mecanismo, nuestro cuento establece nexos intertextuales con la obra de Julio Cortázar, pues el Lucas que aparece en “El séptimo arcano” remite a la obra cortazariana *Un tal Lucas*. Además, el narrador refiere otro título de este autor, *Rayuela*, y apunta: “Aun así quiero mencionar que el local adonde fui después de la estación de policía estaba en la Rue du Cherche-Midi. Cualquiera que haya leído *Rayuela* entenderá por qué la menciono” (Uribe 28). Asimismo, se alude a otro cuento, “Orientación de los gatos”, del que Juan proporciona al lector su resumen sin mencionar el título, mas la información aportada permite conjeturar su procedencia: “La índole del cuento es fantástica [...] hay siempre un gato. En ciertos momentos, que el hombre presencia impotente, la mujer y el gato comparten una vida arcana de la que todo lo demás está excluido” (39); estas situaciones funcionan, además, como indicios de lo que sucede en ambos cuentos de Uribe, en tanto se alude a lo fantástico y a un enigmático felino. Finalmente, las referencias intertextuales también incluyen otras menciones: Platón, Aristóteles y Paul Válerly.

El personaje que enlaza estas estrategias con la ecfrasis y lo fantástico es Dionisio, el gato de don Mateo. Significativamente, este gato posee la misma gama de colores del cuadro rembrandtiano, o sea, una combinación de claroscuros: “Contemplé sus grandes ojos amarillos que devolvían ya neutra mi mirada, su pelambre negra y larguísima con vetas de formas irregulares y tonos de ocre en las que se concentraba la luz. El claroscuro que componían esos colores me hizo cambiar de punto de vista” (Uribe 25). Dionisio, el misterioso gato, surge como un destello de luz que brevemente ilumina el cuento para después desaparecer. Sin embargo, sus huellas son imprescindibles para la trama del cuento y la ecfrasis; como sucede con la exposición que realiza Marcos, donde representa una serie de gatos en múltiples poses y colores:

desemboco sorprendido en un salón en donde sólo hay cuadros que representan gatos, por ejemplo un gato echado en el piso con fondo rojo, o un gato erguido sobre sus patas traseras en un paisaje azul, aunque mirando con cuidado advertí que era más bien un solo gato en distintas circunstancias, con la pelambre siempre oscura, casi negra, constelada de manchas asimétricas en las que se reflejaba el color dominante en el cuadro, un gato que me acechaba desde todas las paredes, desde todos los cuadros. (Uribe 37)

La inclusión en un texto literario de una serie de cuadros o una exposición pictórica configura un motivo ecfrástico denominado “el museo imaginario”, una contundente manera que posee la literatura de realizar otras acciones en vínculo con las artes visuales: “La genealogía del museo imaginario se bifurca en una línea iconográfica, enriquecida a mediados del siglo pasado con los aportes inapreciables del mismo Malraux, y una línea literaria, adscripta mayormente a la clase de écfrasis que John Hollander [...] describe como ‘nocional’, equivalente a la descripción de objetos cuya existencia no es necesariamente comprobable” (Gabrieloni 161); “El séptimo arcano” integra el motivo del museo imaginario, pues los cuadros, a diferencia del multicitado de Rembrandt, no existen de forma precisa, en todo caso solo como una sutil alusión, pues Marcos funge como el *alter ego* del pintor mexicano Juan Soriano, quien entabló amistad con Julio Cortázar, en París en 1975, y a quien éste dedicó el cuento “Orientación de los gatos”; por supuesto, Juan Soriano pintó felinos: “Los gatos de Soriano no persiguen topos sino se muestran contemplativos, taciturnos, dóciles y haraganes” (Sánchez Ambriz 30). Estos guiños contextuales e intertextuales se hallan afinadamente proyectados en “El séptimo arcano”.

Tras la secuencia de la exposición, sobreviene un hecho lamentable: la muerte de Lucas-Cortázar:

Nos cayó encima un silencio inescrutable, un silencio que no hubieran podido engendrar todos los ángeles juntos, el silencio último y perfecto que sucede al paso de un dios... Mi primer pensamiento después de este vacío infinito fue para Lucas. Pensé que si es cierto que uno ve venir la muerte, Lucas debe haberla visto como un magnífico gato negro. (Uribe 40)

Una vez más, el narrador recurre a la imagen del gato para complementar la de Cortázar. Finalmente, en un conmovedor homenaje al autor argentino, Juan afirma que “Lucas, en ese momento, se llevaba consigo todas las palabras de este mundo” (41).

Como ya se expuso, la ecfrasis, la intratextualidad y la intertextualidad funcionan como soportes de ambos cuentos; ahora nos resta analizar el desafío fantástico. Precisemos: “Filósofo meditando” integra un doble entorno ficcional que parte del cuadro de Rembrandt y se concreta con su ecfrasis narrativizada donde los personajes relevantes son el filósofo con sus meditaciones y el evanescente gato; la trama de este cuento no deviene fantástica, aunque resulta imprescindible para la comprensión de “El séptimo arcano”, donde lo fantástico irrumpe de manera contundente. Partamos de un rasgo ecfrástico:

aun cuando la citación remita a un objeto plástico con nombre y apellido, el texto actuará como una especie de guía o de criba que orientará la percepción del objeto referido como tal. Es por ello que en el momento de la identificación, el lector tenderá a focalizar ese objeto-referente sólo en los términos que le propone el objeto-texto; dejará incluso de ver partes del objeto plástico que no figuren en su representación ecfástica. (Pimentel 318)

Esto es, el texto literario puede omitir elementos del cuadro o incorporar otros inexistentes en la pintura. Irene Artigas Albarelli resume esta idea con un ejemplo: “Así, se refiere a unas ventanas (que yo no alcanzo a ver en mis reproducciones) y además, si es que las hay, están cerradas. ¿Cómo describir algo que ni siquiera se está seguro que está? Quien describe dirige la descripción y sólo enfatiza algunas cosas” (*Galería de palabras* 152). Esta capacidad literaria configura su ingente aporte, pues si bien mediante la ecfasis se refiere, alude y describe una pintura, también puede expandir su poder creativo e imaginativo y proponer un plus, un elemento inexistente que representa una transgresión estética de profundas implicaciones, en este caso de naturaleza fantástica.

Con base en ello, identificamos que, hasta cierto punto, la ecfasis narrativizada de “Filósofo meditando” coincide con lo presentado en la pintura de Rembrandt; sin embargo, el cuento agrega otro elemento indicado por el filósofo, es decir, el gato, un personaje inexistente en el cuadro de Rembrandt: “Atrae mi atención el silencio del gato echado en el suelo” (Uribe 15) con lo que sobreviene el aporte literario, pues en el cuadro de Rembrandt no hay ningún gato, es una contribución del texto literario. Dicha secuencia trasluce la importancia del lector-espectador, quien realiza la corroboración de lo leído respecto a lo mirado, lo cual se trasluce en la siguiente secuencia metaficcional: “Quisiera, aunque sea una falacia, soñar otra vez en la amplia estancia iluminada por la luz de la ventana y de la chimenea, en las pesadas baldosas y en la puerta cerrada; en que todo eso está ahí, firme, en silencio, *sin que nadie lo compruebe*” (17, las cursivas son nuestras). El narrador filósofo indica la compleja naturaleza ficcional de su mundo al modificar y enriquecer el inamovible escenario pictórico, y esto ha sido posible gracias a la ecfasis literaria.

Con este antecedente arribamos a lo fantástico, lo cual irrumpe tras la muerte de Lucas que reúne a sus amigos en el cementerio. Al retirarse, Marcos le comenta a Juan que se ha acordado de él tras su última visita al museo del Louvre, particularmente al ver el cuadro de Rembrandt y le describe su apreciación de la pintura: “Es una maravilla —dijo Marcos con entusiasmo—. La escalera que sube de la luz a la oscuridad. La figura concentrada del viejo. El gato echado a sus pies” (Uribe 42). El desconcierto de Juan aflora, pues no hay gato alguno en dicha pintura.

Es así como el cuento expone una clásica estrategia del discurso fantástico: la presencia de un objeto mediador, definido por Remo Ceserani como un “objeto cuya presencia en el texto da testimonio de la veracidad de los hechos fantásticos narrados” (43) y que, en este caso, sería el gato. Sin embargo, el cuento transgrede esta certeza, pues su felino objeto mediador deviene evasivo, sin posibilidad de comprobación. En todo caso, la prueba sería el cuadro de Rembrandt, no obstante, se ha convertido en una realidad volátil porque Juan no puede volver a contemplarlo:

También parece una invención literaria declarar que volví unos días después y la sala estaba abierta, pero habían retirado al *Filósofo meditando*. Agregar que un guardia me dijo al principio que no conocía el cuadro y luego terminó por recordar que lo estaban restaurando, sería otro artificio del género fantástico para dar verosimilitud a mi relato. Igualmente discutible resultaría asegurar que ayer mismo estuve en el museo y no habían devuelto el cuadro a su lugar. (Uribe 44-45)

Los guiños metaficcionales respecto a los mecanismos del discurso fantástico son evidentes y, en esa medida, Juan intenta atar los cabos sueltos:

No puedo probar que no hay un gato en el cuadro de Rembrandt, que el gato lo inventé yo para incluirlo en mi cuento del filósofo (o que saltó desde la casa de don Mateo hasta las frases de mi cuento) y de ahí pasó a los cuadros que pintó Marcos, luego al texto que redactó Lucas para el catálogo y acaso entonces, según la versión de Marcos que no he podido desmentir, de vuelta a la tela de Rembrandt. (Uribe 45)

Desde este enfoque, adquiere sentido el título del cuento, enfatizado por el narrador: “Haga sus cuentas el lector, haga su cuento. Si las mías y el mío son correctos, suman cinco vidas de gato. La sexta es la que ahora le entrego mientras me alejo de esta página para acariciar largamente un lomo de pelo bajo el cual pulsa tibio el arcano, el séptimo” (Uribe 45).

Desde su inicio, “El séptimo arcano” expone el motivo temático del deseo cumplido, pues previamente Juan manifiesta el anhelo de que el gato se concrete en el cuadro y este deseo se complementa con su materialización en el cuento:

El filósofo había escapado a la fijeza del cuadro; era mi filósofo, ya no el de Rembrandt. Estaba, es cierto, en una habitación semejante a la que representaba la tela: con una escalera de caracol, con una sola ventana, con una mesa en la que había varios libros, con mujer atareada en el hogar. Pero en la habitación de mi cuento habría otro personaje, un mensajero. [...] el ángel de mi cuento mediaría entre la inmovilidad del viejo filósofo y el movimiento de sus ideas, entre el reposo de ese

anciano pensativo y la absorbente ocupación de la mujer, entre la consistencia luminosa de los objetos visibles en la habitación y la oscura incertidumbre del piso superior, al final de la escalera. Ese intermediario sería por supuesto un gato, un gato igual a Dionisio. (Uribe 5-26)

Como lo argumenta el narrador, la literatura le permite apropiarse del cuadro rembrandtiano, darle movimiento y voz al filósofo y, con base en ello, enriquecer la inicial experiencia estética de la pintura ampliando la vivencia visual. Así, a partir del motivo temático del deseo cumplido, “El séptimo arcano” plantea una transgresión fantástica al proponer el correlato ficción-realidad o, de acuerdo con la propuesta de Rosalba Campa, la categoría predicativa animado/inanimado en una de sus posibilidades: “a través de los motivos de la representación: imágenes creadas por el hombre, objetos inertes como estatuas o cuadros (y, más recientemente, fotografías, películas) que al animarse interfieren peligrosamente con el mundo que las ha plasmado” (Uribe 45), es decir, esta temática fantástica plantea vínculos interdisciplinarios, aunque postulando la ruptura de sus límites, en tanto la literatura insólitamente interviene y modifica la pintura de Rembrandt; por tanto, se establece a la ficción y a la realidad como dos universos que han perdido sus límites, pues la realidad puede volverse ficción y la ficción realidad, tal como sucede en las tramas de Uribe, dado que Juan incluye un elemento ficticio en su cuento (el gato) que, a su vez, ha desaparecido de ese mundo, pero después reaparece en el cuadro de Rembrandt sobreviniendo así lo fantástico.

Ecfrasis, intratextualidad, intertextualidad y lo fantástico nos conducen a la interpretación de ambos cuentos, pues finalmente:

El lector se enfrenta a una representación —el texto literario— de una representación —una pintura— y lo que devela interpretativamente no es tanto lo que el texto presenta sino la intención que subyace en él, la intención del autor y, en consecuencia, su interpretación [...] El escritor no transcribe en palabras la obra plástica, lo que se proyecta es una intención del texto escrito y no del visual. Se trata de la interpretación del texto literario antes que del visual, pues éste cumple la función de ser pretexto: deja, entonces, de ser visual o plástico para ser lingüístico, para estar hecho de palabras. (Agudelo 79)

En el caso de los cuentos analizados, el motivo trascendente es el doble. En este sentido, corroboramos algunas situaciones que Irene Artigas Albarelli menciona, pues estamos ante dos cuentos donde se evidencia la referencia visual y un tipo de ecfrasis “que se asumen como un juego de reflejos” (*Galería de palabras* 17). “El séptimo arcano” y “Filósofo meditando” proporcionan una imagen especular entre diversos personajes; es el caso del filósofo del cuadro de Rembrandt

y el del cuento de Uribe, al ser dos seres ensimismados en sus meditaciones, sin posibilidad de evidenciar nada, salvo su naturaleza ficcional.

Entre “Filósofo meditando” y “El séptimo arcano” se exponen otros desdoblamientos a través de las posturas y los escenarios donde se ubican los personajes, resultando un caso paradigmático el filósofo y Juan que, significativamente, también estudia filosofía:

Una tarde, cansado de encorvarme sobre el escritorio para releer mis papeles, los tomé y me eché hacia atrás en el sillón. La luz, que entraba oblicuamente por la ventana, era apenas suficiente en esa postura. Dejé los papeles sobre mis piernas y me quedé absorto. No sé cuanto tiempo estuve sin pensar en nada. Me inquietó de pronto la sensación característica de ser observado y salí de mis vacuas meditaciones. (Uribe 24)

Secuencia similar a la expuesta por el filósofo. Asimismo, surge otra imagen especular a través del gato, relacionada con la postura y el entorno del filósofo y de Juan: “Dionisio estaba echado junto a una ventana, bajo una luz casi palpable que resbalaba por su larga pelambre negra y resplandecía en las azarosas manchas doradas” (Uribe 27); en resumen, tanto el filósofo como Dionisio y Juan comparten descripciones similares centradas en la luz que les ilumina y que apelan a la poética rembrandtiana evidenciando, una vez más, el prodigio de la literatura que dialoga con la pintura, en una suerte de espléndido espejo interdisciplinario. Finalmente, destacamos el hecho de que Juan de “El séptimo arcano” posea las dos grandes pasiones de Álvaro Uribe: la filosofía y la literatura, espejo uno del otro, por gustos vitales.

“Filósofo meditando” y “El séptimo arcano” ejemplifican interrelaciones artísticas impecables, sostenidas por estrategias literarias diversas: la ecfrasis, la intratextualidad y la intertextualidad que convergen en lo fantástico, conformando una sutil, pero certera imagen de un rompecabezas, pues cada una de esas estrategias configuran una pieza del entramado estético; por eso, omitir una de ellas equivale a una parcial comprensión de los cuentos, a eludir la desafiante pintura-cuento que construyen con sus tramas.

Por supuesto, resulta evidente que en ambos cuentos emergen disquisiciones sobre el arte y sus creadores, sobre la literatura que establece vínculos interdisciplinarios y crea puentes estrechos con las artes visuales, cual imágenes especulares. De este modo, “Filósofo meditando” y “El séptimo arcano” describen el cuadro rembrandtiano y realizan una ecfrasis, pero además, en ese reto que implica la literatura cuyo objetivo es realizar otras acciones, introduce un desafío mimético al plantear una ruptura de límites entre ficción/realidad o

animado/inanimado, centrada en un etéreo felino y agente de la provocación fantástica que ineludiblemente conlleva una inquietante reflexión estética y vital. Todo ello trasluce la habilidad y el talento de Álvaro Uribe, quien pergeñó estos seductores cuentos fantásticos sostenidos por el diálogo interdiscursivo con la pintura.

Obras citadas

- Agudelo, Pedro Antonio. “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de ecfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y literatura*, núm. 60, 2011, pp. 75-92.
<https://www.redalyc.org/pdf/4765/476548731005.pdf>
- Albaladejo Mayordomo, Tomás. “Retórica, Comunicación, Interdiscursividad”. *Revista de Investigación Lingüística*, vol. 8, 2005, pp. 7-33.
<https://revistas.um.es/ri/article/view/6671/6471>
- Alberdi Soto, Begoña. “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y Lingüística*, núm. 33, 2016, pp. 17-38. DOI:
<https://doi.org/10.4067/s0716-58112016000100002>
<https://www.redalyc.org/pdf/352/35245697002.pdf>
- Artigas Albarelli, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Bonilla Artigas Editores/ Iberoamericana, 2013.
- Artigas Albarelli, Irene. “Los mapas de las naturalezas muertas: écfrasis e iconotextualidad”, *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. Editado por Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 57-69.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Anthropos Editorial, 2008.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Editorial Renacimiento, 2008.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Visor, 1999.
- Gabrieloni, Ana Lía. “El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis”. *Interrelaciones entre literatura y artes América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Editorial UNRN, Viedma, 2018, pp. 9-19.
<https://books.openedition.org/eunrn/2337?lang=es>
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1982.

- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, 1993.
- Hochberg, Elizabeth L. “Más que “pálidas sombras”: nuevas posibilidades ecfrásticas en la narrativa de Efrén Hernández”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 4, enero-junio, 2013, pp. 69- 84.
<https://www.redalyc.org/pdf/4781/478148847005.pdf>
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Ediciones Cátedra, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2012, pp. 307-360.
- Radyk, Lucrecia. “Textos e imágenes en la ficción modernista: la representación en cuestión”. *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Editorial UNRN, Viedma, 2018, pp. 127-156. <https://books.openedition.org/eunrn/2334>
- Sánchez Ambriz, Mary Carmen. “El arca de Juan Soriano”. *Casa del tiempo*, vol. 4, núm. 42, 2011, pp. 27-31.
https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/42_iv_abr_2011/index.php
- Uribe, Álvaro. *La linterna de los muertos (y otros cuentos fantásticos)*. Fondo de Cultura Económica, 2006.